

編者按：本期唐小兵和劉再復、林崗兩篇文章，旨在解讀中國現代文學政治式寫作的有影響力的長篇小說。這種寫作方式是轉述主流意識形態，它是跨文化性現象，但發生於中國又有其自身的特點。這類小說數量相當多，影響也頗廣泛。過去大陸的當代文學史對之讚頌有餘而批評不足。而本刊發表的這兩篇文章，則對其代表性作品進行解讀，思路不同以往，都特別分析了這類小說所渲染的群眾運動和暴力鬥爭場面，讀來觸目驚心。

## 暴力的辯證法

### ——重讀《暴風驟雨》

● 唐小兵

暴力帶來的恐怖和殘忍，同時也給予一種「直接實現意義」的動人幻象，誘發一種趨近於崇高的烏托邦式美感。

暴力的最終意義，正在於徹底取消所有其他意義，完全抹殺構成意義所必需的差異和界定（時空的、社會的、語言的、人體的）；而暴力的原始形式，便是對於他人的否定，強使他人成為行為的對象，純粹的物質。因此暴力帶來的恐怖和殘忍，同時也給予一種「直接實現意義」的動人幻象，誘發一種趨近於崇高的烏托邦式美感。這正是暴力革命的核心邏輯，是和一個回盪着「危機」、「存亡」、「解放」、「新紀元」的時代密不可分的。暴力的辯證法，則在於以肯定人

的價值為出發點的暴力，其實正是否定了作為主體的人，而最終卻仍將喚起新的、更強烈的主體意識。

在《暴風驟雨》裏，我們將考察的是暴力的文學形態，以及文學對暴力的轉述。

#### 一 寫作方式的暴力

1948年5月，周立波（1908—1979）的長篇小說《暴風驟雨》（第一部）由東北書店正式出版僅一個月，當時的

《生活報》便刊出了一篇署名「芝」的短文：〈推薦《暴風驟雨》〉。文章開篇便直接從小說中摘抄出一段提綱挈領的文字：

報仇的火焰燃燒起來了，燒得沖天似地高，燒毀幾千年來阻礙中國進步的封建，新的社會將從這火裏產生，農民們成年溜輩的冤屈，是這場大火的柴火。（《暴風驟雨》，頁168）<sup>①</sup>

推薦者然後評論道：「這是一本好書。這書不僅動人的表現了那燃燒起來的復仇的火，也雄渾的表現了那火的偉大氣魄。」非但如此，「芝」還認為小說同時也「達到了真正藝術的境界」，表現在「生活的真實，場面的活潑，故事的緊湊，語言之精煉，農村風土的生動描寫，人物形象之具有豐富的生命力。」由於對「典型的人物與典型的環境」的有力創造，使得《暴風驟雨》成為當時「土地改革」運動的「最鮮明的史詩」。

這樣一篇短文，竟為隨後的三分之一個世紀敲定了對《暴風驟雨》一書評價的基調。當代中國所有成文的文學史幾乎無一例外地強調：和另一部同時獲得1951年度斯大林文學獎二等獎的長篇小說——丁玲的《太陽照在桑乾河上》一樣，《暴風驟雨》「是一部比較深刻地表現了人民的歷史活動和塑繪了那些為新的生活理解與新的社會制度而堅強戰鬥的英雄形象的作品。」（劉綬松，1957）更為標準的表述，則出自兩本1980年出版的現代文學史。作為「解放區的文學創作」的「重要收穫」（林志浩），《暴風驟雨》「展示了波瀾壯闊的革命鬥爭畫面，使人們清楚看到被封建生產關係束縛了千百年的中國農村是怎樣在政治、

經濟、思想以至風俗習慣等各方面經歷着偉大的變革，歌頌了中國農民在共產黨領導下衝決封建羅網，朝着解放的大道迅跑的革命精神。」（唐弢、嚴家炎）而在同時期一篇為《暴風驟雨》平反的長篇論文裏，劉錫誠如此概括了作品的主题思想：周立波以對「洶湧澎湃的農民革命運動」的強烈的愛和同情，再現了「波瀾壯闊的土地改革運動」，揭示出「長期受着封建階級壓迫的農民群眾，在中國共產黨領導下奮發起來，向地主階級及其政治代理人展開翻天覆地的偉大鬥爭，使生產關係發生了根本的變化」<sup>②</sup>。

在當代中國，可以印刷成文的文學批評和文學史，其實都是對「芝」的文字的轉述或翻譯；更準確地說，是將「芝」使用的詞彙和形象轉換成具有特定意識形態內涵的規範化、主導性語言。於是「成年溜輩的冤屈的根」，便成了「被封建生產關係束縛了千百年的中國農村」；「火裏產生的新的社會、新的人物」則上昇為「那些為新的生活理解與新的社會制度而堅強戰鬥的英雄形象」；而那一把動人而又雄渾的「復仇的火」，則被轉譯成「長期受着封建階級壓迫的農民群眾，在中國共產黨領導下奮發起來，向地主階級及其政治代理人展開翻天覆地的偉大鬥爭。」

在這樣一系列的轉述過程中，不僅僅是文體逐漸演變成僵硬、繁複的書面語言或者說套話，也不僅僅是所有的論述其實只在重複一個論斷，而且也是論述語言本身的不斷抽象化，並被賦予普遍意義。語言上這種瀰漫性的體制化，使得文學批評成為主導性語言的必要回聲的同時，也成為其臣服的注腳。而另一方面，出現如此規範標準的文學批評語言，也反過來

暴力的最終意義，正在於徹底取消所有其他意義。



整部《暴風驟雨》，從人物設計、內容安排、敘述結構，一直到語言風格，完全是出於證實和解說毛澤東關於中國農民革命的論斷。

折射出在文體體制化的後面，必然有着更深刻的政治、社會和文化關係的全面體制化和同一化。這種隱含了強暴的權力關係的轉述，不但表現於圍繞着《暴風驟雨》的闡發和論注，其實也深深植根於作品本身的語言邏輯和運作之中。

「芝」所摘引的《暴風驟雨》原文，不僅是出自一個全知全能的敘述者，而且，更為關鍵的是對另外一段文字的申引注解，那就是被周立波引為全書題辭的毛澤東的著名預言：

很短的時間內，將有幾萬萬農民從中

國中部、南部和北部各省起來，其勢如暴風驟雨，迅猛異常，無論甚麼大的力量都將壓抑不住。（《湖南農民運動考察報告》，1927年）

整部《暴風驟雨》，從人物設計（蕭隊長、趙玉林、韓老六），內容安排（攻封建、樞政治、鬥經濟、挖財寶、整特務），敘述結構（「用編年史的手法」<sup>③</sup>），一直到語言風格（「農民口頭語」），完全是出於證實和解說毛澤東關於中國農民革命的論斷。儘管這一論斷並非為40年代末東北地區的土地改革而發，但這時代的誤差非但無損

於歷史的真實，反而顯現出真理的顛撲不破和放之四海而皆準。作家營造具像的小說世界的同時，從根本上使具體的歷史觀察抽象化、非歷史化了，粗暴地把它從其自身的歷史環境中割離出來。

從小說家的創作到評論家的概括，終於形成了一個語義大循環，即「預設的普遍論斷——周到的小說圖解——頻繁的歸納覆述」這樣一個同義反覆。在以上摘引的幾段評論文字裏，評論家覆述了周立波對毛澤東論斷的闡釋之後，竟然發現有必要再次引用毛澤東，以證明評論本身的正當、合範。於是毛澤東當時的預見——「他們將衝決一切束縛他們的羅網，朝着解放的路上迅跑」——在評論家筆下被昇華為一種「革命精神」，而這一精神又在《暴風驟雨》中得到「歌頌」（見以上唐弢、嚴家炎引文）。

周立波通過寫作《暴風驟雨》及其外圍文本（題辭、後記、心得）所奠定的正是這樣一個語義循環。在兩篇相隔幾乎三十年的創作經驗談裏，他寫到：「毛主席的《在延安文藝座談會上的講話》發表以後，新文藝的方向確定了，文藝的源泉明確地給指出來了。我早想寫一點東西，可是因為對工農兵的生活和語言不熟不懂，想寫也寫不出來。」而經過參加東北的土改，「我學到了各種各樣的活的知識和活的語言」④，同時，「在這場火熱的鬥爭中，我受到了一次深刻的階級鬥爭的教育，積累了素材；在這基礎上，創作了《暴風驟雨》。這部小說是我遵循毛主席革命文藝路線的一次創作實踐。」⑤

這樣，除了在小說敘述中作者直接寫進一種明確、普遍性的語言以

外，圍繞着作品本身，作者也反覆為自己界定語境，急切地把小說創作和新興的權力結構及體制化的意識形態銜接起來。正是在這個意義上，《暴風驟雨》開創了一種新的寫作方式，一種實質上否定了寫作行為本身的寫作方式。另一方面，正因為這種新的寫作方式的實現是和新的政治意識形態體制休戚相關的，《暴風驟雨》也就必然地獲得規範性，成為榜樣作品。對於這一點，當代中國可以成文的文學批評從來是直言不諱的。早在1952年，陳涌便寫道：「《太陽照在桑乾河上》和《暴風驟雨》這樣的作品生動地說明，我們的在思想上和文學上有準備的作家，只要到實際中去，和實際生活結合，便有可能產生成功的或比較成功的作品。在這方面，這兩部作品始終保持着它們深刻的示範意義。」⑥所謂「深刻的示範意義」，涉及這種新型寫作方式的諸多層面：從「文學」的直接政治功能化，到「作家」圖解轉述角色的確立，直至「讀者」對作品的理解接受，都一起被重新規定並且做為文學生產的標準。由此，重新解讀周立波附補書後的〈《暴風驟雨》是怎樣寫的？〉一文，便具有了特別的思想歷史的意義：正是在這樣一篇短文裏，新的寫作方式（包括寫作方法和寫作關係）正式地成文並且同時成為界定和規範。

寫作方式上的「示範意義」又是和作品所企求的社會「指導意義」密不可分的。正因為作者的基本出發點是圖解一場暴烈的農民運動，所以便從結構上預先確定了作品的敘述方式和情節模式。更準確地說，作品敘述傳達的並不是時間性，而是綜合觀，不是細微的差異，而是整齊的分類：作品的情節引發的不是不定因素及不可縮

作品急切地把小說創作和新興的權力結構及體制化的意識形態銜接起來。正是在這個意義上，《暴風驟雨》開創了一種新的寫作方式，一種實質上否定了寫作行為本身的寫作方式。

作品的敘述傳達的並不是時間性，而是綜合觀，不是細微的差異，而是整齊的分類：作品的情節引發的不是不定因素及不可縮略的歷史經驗，而恰恰是明確性和穩定感。

略的歷史經驗，而恰恰是明確性和穩定感。作者自己也談及對現實的必要簡化：「北滿的土改，好多地方曾經發生過偏向，但是這點不適宜在藝術上表現。我只順便的捎了幾筆，沒有着重的描寫……革命的現實主義的寫作，應該是作者站在無產階級立場上站在黨性和階級性的觀點上所看到的一切真實之上的現實的再現。」<sup>⑦</sup>在這個意義上，《暴風驟雨》與其說是「革命歷史小說」，不如說是象徵性神話，是解釋、說明新的社會秩序的意識形態重構。作品的神話性質——如果說神話之不同於小說正在於後者體現的真正的時間屬性以及歷史經驗的不可重複性——更加明顯地表現在作品的最初接受階段，而這種接受又恰恰是預先明確地編進了作品的寫作方式的。

根據周立波自己的回憶，在下卷的創作過程中，隨着研究和回想，「人物逐漸的浮起，故事慢慢的形成，往後我就研究中央和東北局的文件，追憶松江省委召開的縣書聯席會議以及好多次的區村幹部會議。借着這些文件和會議的指示和幫助，重新檢驗了材料和構思，不當的刪削，不夠的添加。」<sup>⑧</sup>而在寫作第一卷時，「在黨的領導問題上和思想政策問題上，得到了松江省委的負責同志的好多啟發。」<sup>⑨</sup>這樣的寫作方式，或者說對寫作過程中政治體制層面的凸現強調，實際上是對讀者施加一種暴力，迫使讀者尋找並認同作品的非文學性質，閱讀過程由此失去了任何想像、交流的潛能。因而毫不奇怪的是，在1948年的一次座談會上，論者便認為《暴風驟雨》是政策文件的圖解，「對將來在空白地區開闢工作，提供了很多經驗……這裏所寫的工作隊的方式，從

不了解情況逐漸摸索到正確的道路，是可以作為其他地區的參考的」；但同時也有論者批評書本有打人的殘酷情節，「作為工作經驗來介紹，拿到新地區去，這點也是值得考慮的。」<sup>⑩</sup>

而正是由這插話式的批評，我們必須進入一個核心的議題：即暴力在《暴風驟雨》這篇作品的寫作和表意過程中不可或缺的組織性功能。這種由暴力作為組織原則的寫作方式，不僅表現在作品通過參入、促進既定的語義大循環而獲得的「示範意義」和「指導意義」，而且也表現在對農民語言的剝奪和利用，最後則直接體現在將暴力上昇為唯一的意義語言。

## 二 語言的暴力

周立波寫作《暴風驟雨》，是以「生動」、「豐富」的農民語言而倍受稱讚的。標準的評語無外都是「強烈的生活氣息和濃厚的地方色彩」。在《〈暴風驟雨〉是怎樣寫的？》一文裏，周立波承認自己的「語言不夠」，需要學習「活潑生動，富有風趣」的農民語言：作者並且斷言：「農民語言用在文學和一切文字上，將使我們的文學和文字再來一番巨大的革新。」而「《暴風驟雨》是想用農民語言來寫的」，特別是注意吸收了農民語言的「形象化」，「簡煉、對稱」和「好用古典」<sup>⑪</sup>。因此開篇第一節作者便着意給全書的噱頭人物老孫頭一個使用農民語言、說農民話的機會：

「不怕，不怕，我老孫頭怕啥？我是有啥說啥的，要說韓老六這人吧，也不大離。你瞅那旁拉的苞米。」老孫頭用別的話岔開關於韓老六的問話：

「這叫老母豬不翹腳，都是胡子鬧瞎的，今年會缺吃的呀，同志。」  
(頁8)

在第一部的結尾，老孫頭送蕭隊長回縣，作者又讓他說「富有風趣」的語言：

「不幾天就要下霜了。」老孫頭說，「經了霜，莊稼就不長了，就得搶收。三春不趕一秋忙，道理在這。」(頁229)

而在全書第一段裏，作者也刻意寫進一系列富於地方色彩的名詞(例如「西蔓谷」、「草甸子」、「兒馬」、「大牯子」)，一方面強調出敘述語言的地域性，另一方面也明白無誤地顯示出作品內容的農民性。所謂「農民性」，也就是說在這一段以及全書中，農民語言從來而且早已被打上無形的引號，被減縮成一個符號，徵兆某種「真實」或者是某種特定的生存方式，同時把這種真實或生存方式轉化或者說外在化成「生活氣息」或「地方色彩」而已<sup>②</sup>。

《暴風驟雨》對農民語言的剝奪割離，便也從全書第一段露出端倪。因為正是在這種對「氣息」、「色彩」的追求裏，作者把農民語言當作裝飾性的符號，而且是一個必須不斷意識到其自身的附補性、裝飾性的符號；恰恰是農民語言所設定、所依賴的敘述方式、想像邏輯和生活經驗被取消掉、被過濾掉了。農民語言在某種意義上只允許提供有裝飾意義的詞彙，而在作品中起組織作用的句式和語法，即作品的主導語言，卻是蕭隊長的語言，是體制化了的語言。詞彙對語法的從屬關係，在全書中成為規範，是不容置疑的，正如老孫頭的「口頭語」

必然依附於下面這樣的敘述：

這一宿，就是趙玉林領頭去抓韓老六的這一宿，元茂屯裏好多的人整夜沒有睡。韓家大院和小學校裏的燈火，都點到天亮。兩個地方空氣是同樣的緊張。兩個地方的人們都用全部的力量在進行戰鬥，都睜大眼睛留心發生的事情，但一面是沒有希望的沒落的掙扎，一面是滿懷希望的革命的行動。(頁59)

再如：

時局穩定了。林彪將軍率領的民主聯軍，遵照毛主席的戰略，把蔣匪的美械軍隊打得大敗了，打得他們在東北抬不起頭來。勝利的消息傳到了鄉村，群眾運動轟開了。(頁141)

由這樣的敘述所主導的文學作品，是不可能同時讓農民語言真正進入到作品的結構組織和表意過程的，換言之，農民語言只是某個意義的點綴，而不是意義本身。無怪早在1948年，便有人抱怨周立波筆下仍然是「知識分子寫的農民」<sup>③</sup>，而幾乎所有稱讚《暴風驟雨》的批評家，都會在最後指出作者用了過多的方言土語，造成閱讀上的不便。這後一點正好可以說明「農民語言」在作品中的裝飾性。

因此在《暴風驟雨》裏出現的農民語言，實際上是一種雙向運動的結果：一方面是對農民語言的粗暴剝奪，因為在這樣一個語境裏，「地方色彩」必然被視為歷史的變異，必然被規囿於表面、非本質、甚至無關輕重的範疇；另一方面則是新語言與此同時建立起自己的權威和體制。從趙玉林開始「覺悟」，開始意識到自己和韓老六之間的「階級恨」(「非革他的

農民語言從來而且早已被打上無形的引號，被減縮成一個符號，徵兆某種「真實」或生存方式，同時把這種真實或生存方式轉化或者說外在化成「生活氣息」或「地方色彩」而已。

命，不能解這恨。」頁39)，到老孫頭熟練地使用工作隊帶來的新詞（「咱們走的是不是革命路線？要是革命路線，眼瞅革命快要成功了，咱們還前怕狼後怕虎的，這叫甚麼思想呢？」頁171），這一過程，也就是從工作隊進駐元茂屯，搞「半秘密的嘮嗑會」，用「故事形式」、「啟發方式」（頁141），發動群眾，到全屯終於燃起「報仇的大火」，公審韓老六的過程，也就是《暴風驟雨》再現的「翻身」過程。

這裏有兩個很值得討論的細節。當趙玉林覺醒之後，他找工作隊小王傾訴他「幌幌盪盪的心思」，最後說：

「這會想透了，叫我把命搭上，也要跟他幹到底。」

「革命到底。」小王快活地改正他的話。（頁39）

在下卷，積極分子白玉山「做了公家人」，在雙城公安局工作，回來探親，便「用他在黨訓班裏得來的學問」，給妻子解釋新名詞：「剝削，就是地主壞蛋剝奪你的勞動的果實，像剝皮似的。」（頁344）這兩處語言上的翻譯，正好說明組織全書的意義語言究竟屬於誰，而兩個抽象的概念，都被轉譯成和人體直接相關的表達法，都直接涉及到對身軀的暴力侵犯。在某種意義上，這兩個詞及其「農民語言」的翻譯，正好徵兆出《暴風驟雨》的暴力語言。

### 三 暴力的語言

我們因而進入另一層次的解讀，即追蹤暴力在作品中的象徵意義。在全書開篇第一段，作者為我們描寫了

一幅平和、燦爛的田園景色：

七月裏的一個清早，太陽剛出來。地裏，苞米和高粱的確青的葉子上，抹上了金子的顏色。豆葉和西蔓谷上的露水，好像無數銀珠似的幌眼睛。道旁屯落裏，做早飯的淡青色的柴煙，正從土黃屋頂上高高地飄起。一群群牛馬，從屯子裏出來，往草甸子走去。（頁3）

就在這樣一個和諧的農家情景裏（也即當時土改工作隊稱為「空白地區」的東北農村），突然轟轟駛進一輛四轆轡大馬車，驚動了看牛人，也攪亂了四下的寧靜。緊接着讀者被告知一個具體的歷史時間：「1946年7月下旬」。馬車拉來的是縣裏派來的土改工作隊。「工作隊的到來，確實是元茂屯翻天覆地的事情的開始。」（頁12）全書明白無誤地把「到來」這一刻表現成了歷史的真正開端，突然間過去的一切完全成了痛苦的記憶，歷史不再有任何連續性，成了猝然的斷裂。我們剛剛目睹的「自然景色」（「空白地區」）便也被摔進了「歷史」的漩渦——作品表現歷史新「起始」的同時，也抹殺了歷史，虛構出一個再生的神話。

在這裏「歷史時間」取代並且壓制了「自然空間」，由此小說的敘述得以展開，由此空間所體現的並存和張力被捲進單質同向的時間流，由此烏托邦在空間意義上的不可追尋，被轉化為時間意義上的必然終結。在這個意義上，這樣一個轉換具有深刻的普遍意義，是現代小說的必然形式，也隱約表達出「現代性」這一敘述模式、論述傳統的「時間情意結」。

也可以說大馬車的駛入及工作隊的到來隱喻了新「象徵秩序」的強行插

「歷史時間」取代並且壓制了「自然空間」，小說的敘述得以展開，烏托邦在空間意義上的不可追尋，被轉化為時間意義上的必然終結。

入。表達這一新「象徵秩序」的行為，正好是對田園景色所傳達的和睦平靜的否定，是喚起「暴風驟雨」，是點燃「報仇的大火」，是激揚「大河裏的洶湧的波浪」——亦即發動以否定、破壞一切既成的規範、秩序和倫理為特色的群眾運動。維繫這一新「象徵秩序」的基本策略則是暴力。暴力的內容是仇恨，暴力的形式則是肉體的痛苦甚至消滅，而暴力的存在則是依靠不斷促發新的暴力。這也就是《暴風驟雨》的意義邏輯和結構方式。

當工作隊初次發動群眾開動員大會失敗之後，工作隊總結經驗並決定：「全體動員去找窮而又苦的人們交朋友，去發現積極分子，收集地主壞蛋材料，確定鬥爭的對象。」(頁26)於是便依次出現了窮得衣不遮體的「工農聯合會主任」趙玉林，出現了父親被韓老六逼死的郭全海，出現了只因為養的豬掀倒韓家一棵洋粉蓮，被

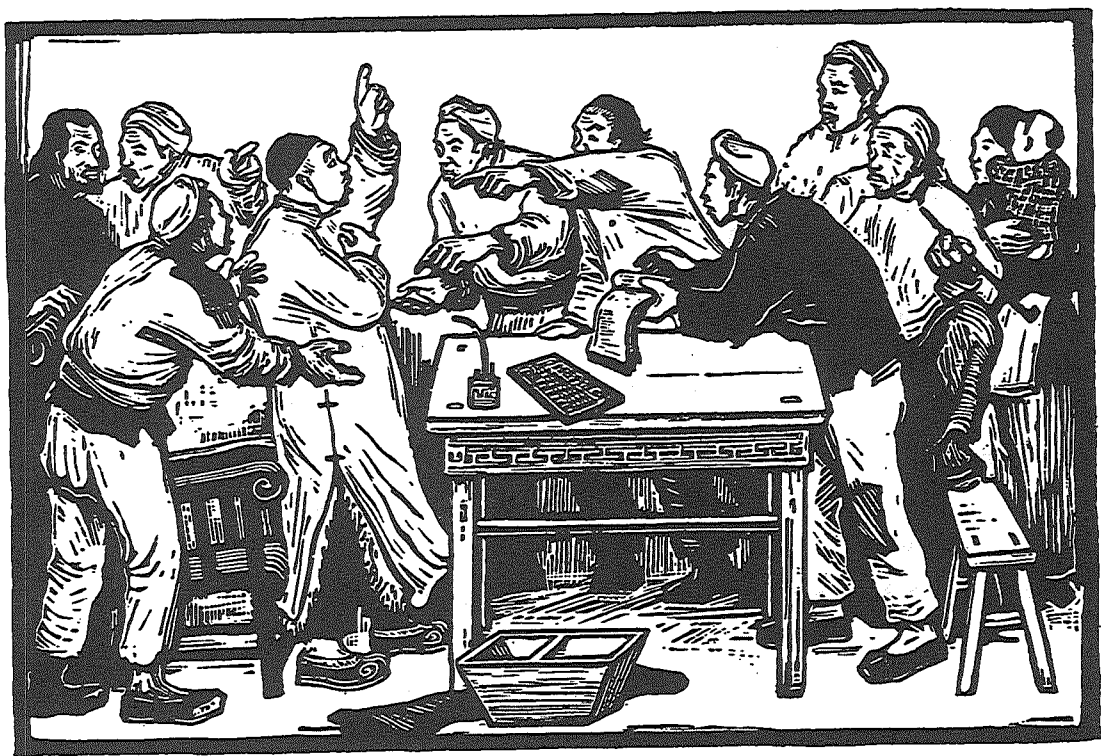
「整死了一個孩子和一隻穀囊」的白玉山(頁91)，還有女兒被打死、妻子哭瞎眼的老田頭。在由這些積極分子領導召集的「半秘密的嘮嗑會」上，「窮人盡情吐苦水，訴冤屈，說道理，打通心，團結緊，醞釀着對韓老六的鬥爭。」(頁132)

最有示範意義的自然是工作隊首先但也是偶然發現的趙玉林。在工作隊組織的討論會上，他激動地敘說自己的貧困和韓老六對他的欺壓：

不大一會，趙玉林把腳放下來，他為他自己的長長的訴說，和過去的傷疤，大大上火了，提起粗嗓門喚道：

「屯鄰們，有工作隊作主，我要報仇，我要出氣啦。」(頁54)

在這一刻裏，趙玉林似乎同時獲得兩種語言：一方面是盡情地訴說過去的





新的仇恨意識因為工作隊的「在場」而得以滋生、名狀，成為意義語言。

苦難，一方面是身體本身轉化成一個表意的符號，這二者恰恰又構成一個封閉的循環：訴說解釋傷疤，傷疤又映證訴說。但這兩種語言所表達的卻是同一個內容，即新的仇恨意識，而這一新的仇恨意識，正是因為工作隊的「在場」而得以滋生、名狀，才得以成為意義語言。仇恨意識離不開趙玉林對自己過去的重新訴說，同樣也離不開他身體上作為記錄的傷疤；因此與其說「訴苦」和「傷疤」幫助趙玉林回憶或覺悟到藏在心底的仇恨，不如說二者實際上構成一套新的語言行為或者說新的象徵性儀式。通過參與、實踐這種新的認同儀式，趙玉林才可能用「仇恨」來重新解釋自己的經歷並從中發現意義，才可能讓自己的身體轉化為「仇恨」的載體。這樣，要「報仇」、「出氣」的趙玉林並不是新的主體在表述仇恨，而恰恰是仇恨構成主體的同時，也制約並取消了任何主體意識。

「訴苦」和「傷疤」作為語言行為共同投射出覺醒的主體這樣一個幻覺的同時，也就成功地把這一新主體安插進新的「象徵秩序」。這也就是為甚麼「訴苦」和「傷疤」在《暴風驟雨》中必然成為兩項關鍵的內容。只有通過不斷的訴苦，才能激起新的仇恨，才能由此維持新「象徵秩序」的正當性；只有通過揭示傷疤，繼而把身體轉化為符號，才能確保「訴苦」的主體並不可能獲得主體意識，因為傷疤是最後的證詞，傷疤也使人的身體成為「書寫」的場所，社會象徵行為的直接實踐地，亦即暴力的對象物。因此「革命」這樣一個極複雜極豐富的歷史經驗，在作品中簡捷地轉述為「革他的命」（頁39），而趙玉林最後被土匪打死，也就當然是「他的革命成功了」（頁223）。

只有通過不斷的訴苦，才能激起新的仇恨，才能由此維持新「象徵秩序」的正當性。

因為身體已經成為唯一的意義層面；身體語言取消了主體及其任何內在性的同時，也粗暴地把人類歷史經驗減縮到對暴力的純粹體驗，把作為歷史存在的個人抽空成暴力語言中的一個隨意的符號。正因為此，我們看到「革命的人不興光賣嘴」（頁55），同時我們也看到「非把他橫拉豎割，不能解恨。」（頁175）而後來「混進」農會的壞人張富英，則正因為掌握了這套新的身體語言，在公開場合「能打能罵，敢作敢為」，因而被視作鬥爭積極，當了農會主任。這樣一個反面人物正好說明了正面價值的暴力性質。

以暴力為語法的身體語言對歷史的減縮歪曲集中表現在蕭隊長的一席話上。他誠摯地批評「小資產階級出身的革命的知識分子」劉勝的急躁情緒：

群眾並不是黃蒿，劃一根洋火，就能點起漫天的大火，沒有這種容易的事情，至少在現在。我們來了幾天呢？通起才四天四宿，而農民卻被地主階級剝削和欺騙了好幾千年，好幾千年呀，同志！（頁79）

這裏隱含的正是用身體重寫幾千年的歷史的邏輯，最終也正是否定了人體的歷史屬性的暴力邏輯。而事實上，從七月下旬工作隊進村，到八月末尾處決韓老六，蕭隊長的工作進度也是不分晝夜，只爭朝夕的。終於，作者必然地設計了一個「韓老六鞭打小豬倌」的暴力情節，「把群眾的報仇的大火，燃點起來了。」幾千年的封建制度被凝聚為對小豬倌的直接人身暴力，而推翻這個制度便理所當然地被等同於挑仗和消滅肉體意義上的韓老六。暴力使人體成為物件，成為對象物；

暴力革命則使人成為工具，不僅所有的社會關係必須徹底地轉化成對象物（從革命領袖到階級敵人），而且每一個參與者的主體意識必須完全取消。

在公審大會上，「擋也擋不住的暴怒的群眾，高舉着棒子，紛紛往前擠。亂棒子紛紛落下來。」村裏的張寡婦擠到韓老六前面，

她舉起棒子說：

「你，你殺了我的兒子。」

榆木棒子落到韓老六的肩膀上，待要再打，她的手沒有力量了，她撂下棒子，撲到韓老六身上，用牙齒去咬他的肩膀和胳膊，她不知道用甚麼法子才解恨。（頁174）

這一個細節裏，「榆木棒子」、「她的手」和張寡婦的「牙齒」組成一個連續體，實際上整個場面，我們反覆看到的是「無數的棒子舉起來，像樹林子似的」。張寡婦只能用嘴去撕咬韓老六，卻無法用說話來表述她的仇恨和悲傷，這並不是偶然的現象，恰恰是暴力語言取代其他所有意義語言和行為的結果。語言的匱乏在這個歷史時刻只能徵兆出新的主體的不存在；所謂「解放」並沒有釋放出新的、擺脫既定循環的意義。只有通過一個物化的仇恨對象，通過施用暴力語言，敘述者才得以營造出行為主體這樣一個幻覺，才得以推動故事情節的發展<sup>④</sup>。

《暴風驟雨》全書的意義可以說是通過以暴力表現出來的仇恨而實現的。從工作隊進村以後不斷啟發鼓動村民的「鬥爭的情緒」，到「暴怒的群眾」舉起樹林子似的棒子公審韓老六：從貧僱農團成立並奪權，「向封建發動總攻」（頁272），到抄杜善人的家，發現「翻把賬」，「仇恨的心，又勾起

來了」（頁313-15），直至從小老杜家女人的褲襠裏搜出財主的金子，又引起「氣憤和懷疑」，「快滅的柴火，又燒起來了」（頁355）。為了維持這報仇的大火燒下去，趙玉林在第一卷結尾及時地犧牲，「因為他是國民黨胡子打死的，咱們要給他報仇，要挖盡壞根，要消滅胡子」（頁224）。在全書的結尾，郭全海必然離開新婚二十多天的妻子和新分的財產去參軍南下，為的是「早日消滅蔣介石匪幫，回家過太平日子」（頁477）。他的離開立刻激發新的仇恨，不僅可以很方便地解釋為甚麼美好的「太平日子」又被推遲，而且也幫助劉桂蘭及村裏的人接受痛苦，仍然用仇恨來組織生活。

暴力語言取消和壓抑主體意識或者說內在性的另外一個結果，就是「潮水」一般的「暴怒的群眾」。周立波曾經說過「寫場面比寫人物容易對付些」，因為要寫「各階層的人物的行動、心思情感和生活習慣，往往難以捉摸。」所謂群眾場面，在周立波筆下，一方面是非人格化的概述或宏論句式——前者如「謠言像是展開翅膀的黑老鴉，從屯子的北頭到南頭，到處飛鳴着了」（頁69，97），再如「男女老少，你一言，我一語，把屋子裏鬧得熱烘烘，也聽不出來哪一句話是誰說出來的」（頁289）；後者則如俯首可拾的「有人說」句式（頁118，239）。另一方面是純概念化的設計：

「這才叫翻身。」老大娘都說。

「這才算民主。」老頭們也說。

「伸了冤，報了仇，又吃乾糧了。」中年人說。

「過好日子，可不能忘本，喝水不能忘了掘井人。」幹部們說。

「嗯哪，共產黨，民主聯軍是咱

暴力使人體成為物件，成為對象物；暴力革命則使人成為工具，不僅所有的社會關係必須徹底地轉化成對象物，而且每一個參與者的主體意識必須完全取消。

我們必須重新審視這一段或稱痛苦，或稱荒謬，或稱不堪回首的歷史，因為歷史裏從來不存在「空白地區」。

我們必須解讀一個時代的想像邏輯，追尋縱貫各層次社會活動的意識形態癥結，並且探討新起的權力關係在全面滲透的同時怎樣自我鞏固自我說明，在施行強制手段的同時又是怎樣獲得「公共認同」的。

們的大恩人。」積極分子說。「咱們不能忘情忘義吶。」(頁189)

在這裏其實只有一個聲音在說話，即敘述者假設的「群眾」的聲音，或者說是抹殺了所有「心思情感和生活習慣」的口號聲。實際上群眾呼口號必然地是作品中暴力語言的一部分。仍是在公審韓老六這樣一個群眾場面裏，我們聽到兩次「雷聲」：一方面是恐嚇敵人，一方面是宣誓忠心。

「揍死他！」

從四方八面，角角落落，喊聲像春天打雷似地轟轟地響。

……

「擁護共產黨工作隊。」千百個聲音跟着他叫喚，掌聲像雷似地響動。(頁173-77)

從雷鳴到風暴，從大火到潮水，「暴怒的群眾」無一例外地形成一個包含恐怖成分的景觀，而暴力的景觀化正好說明景觀化本身中必然包含的暴力，因為正是通過景觀，「群眾」的每一個具體的組成者消失了。景觀不僅規定(或者說給予)一個強制性的意義範疇，景觀也必然要求有一個情緒宣泄(亦即仇恨)的對象<sup>15</sup>。因此，公審韓老六必然完成於一個完全景觀化的群眾場面：

趙玉林和白玉山掛着鋼槍，推着韓老六，走在前頭，往東門走去。後面是郭全海和李常有，再後面是一千多個人。男男女女，叫着口號，唱着歌，打着鑼鼓，吹着喇叭……(頁177)

這樣的群眾場面的景觀性質，便同時預定了其必須自我重複，因為以仇恨

為內容的暴力語言只有通過不斷的外在顯現，才能獲得意義並維持其正當性。在《暴風驟雨》中，我們分別看到高潮性的「葬禮」和「參軍」；而在另外一個層面上，也是更富有悲喜劇色彩的，是寫作《暴風驟雨》的周立波在另一場波瀾壯闊的群眾運動中，被革命群眾拉上街頭遊鬥示眾，被迫跪在汽車頂上低頭認罪<sup>16</sup>。這不啻是暴力語言的深層語法，也是暴力革命的內在邏輯，是暴力的辯證法的重要一環。

重讀《暴風驟雨》應該是一個深入細緻的解讀過程的一部分。我們需要全面解讀的是中國現代文學史上40年代後期至60年代初期的一大批「轉述式文學」(從《創業史》到《上海的早晨》，從《青春之歌》到《紅岩》)，而且也應當包括70年代完全壟斷被許可範圍內的社會象徵行為的「革命樣板戲」。我們必須重新審視這一段或稱痛苦，或稱荒謬，或稱不堪回首的歷史，因為歷史裏從來不存在「空白地區」，更是因為我們無法取消我們自己的過去。我們必須在歷史留給我們的各種文本中解讀一個時代的想像邏輯，追尋縱貫各層次社會活動的意識形態癥結，並且探討新起的權力關係在全面滲透的同時怎樣自我鞏固自我說明，在施行強制手段的同時又是怎樣獲得「公共認同」的。因此，「轉述式文學」不僅有思想史的價值，也必須看作廣義的社會象徵行為的一個重要組成部分。可以說這類「轉述式文學」是一個「革命時代」的大眾文學，它不僅建立起自身一套完整的「寫作方式」，而且也形成一定的創作公式和語言詞彙，在最表面也是最深刻的意義上，回響和闡釋着主流意識形態，服務於體制化了的「象徵秩序」。

在這個意義上，「轉述式文學」恰恰是非革命而且保守的一種文學形式，是對文學革命的極終否定。

《暴風驟雨》正是這樣一個標本文本。

### 註釋

① 《暴風驟雨》(1956年第2版)。北京：人民文學，1964。第16次印刷。至此該書累計印數共415,200冊。以下引文皆出自該版本。

② 劉綏松、林志浩、蕭復、嚴家炎及劉錫誠引文，皆見《周立波研究資料》，頁340、343、352-53、324。原文見劉綏松《中國新文學史初稿》(北京：作家出版社，1957)；林志浩(主編)：《中國現代文學史》(北京：中國人民大學，1980)；蕭復、嚴家炎(主編)：《中國現代文學史(三)》(北京：人民文學，1980)；劉錫誠〈談《暴風驟雨》及其評價問題〉，載《社會科學戰線》1979年4期。

③ 周立波：《〈暴風驟雨〉創作經過》，附於《暴風驟雨》(1964)，頁480。此文亦收進李華盛、胡光凡編《中國現代作家作品研究資料叢書：周立波研究資料》(長沙：湖南人民出版社，1983)(以下凡引自該書引文，皆註《周立波研究資料》及頁碼)，標題為「《暴風驟雨》是怎樣寫的？」，頁280-85。原文最初發表於1948年5月29日《東北日報》。

④ 同上文，頁479。

⑤ 《重印後記》(北京：人民文學，1977)，頁491。該版是周立波「平反」後重印，略有改動，例如「林彪」被刪去，趙玉林死時要求戰友補他一槍以免受痛苦的情節亦被刪去。

⑥ 《〈暴風驟雨〉》，《周立波研究資料》，頁312。原文載於1952年6月25日《文藝報》11及12號合刊。

⑦⑧ 周立波：〈現在想到的幾點——《暴風驟雨》下卷的創作情形〉，《周立波研究資料》，頁287。原載1949年6月21日《生活報》。

⑨ 《〈暴風驟雨〉創作經過》，頁480。

⑩ 《〈暴風驟雨〉座談會記錄摘要》，《周立波研究資料》，頁291-300。原載1948年6月22日《東北日報》。這次座談會是對《暴風驟雨》最初的反映之一，與會者的很多議論批評是後來成文的文學史和評論中不再可能出現的。

⑪ 《周立波研究資料》，頁282-85；《〈暴風驟雨〉創作經過》，頁482-84。

⑫ 實際上，至早在1956年版的《暴風驟雨》裏，方言土語分別都加以註釋，被翻譯成標準語。至於在最初的報紙連載及東北書店版中是否有如此繁多的註釋，仍然待考。但「加注」本身便使該文本發生極有趣的變化，使讀者方言土語只是變異或特色而已。

⑬ 《〈暴風驟雨〉座談會記錄摘要》，頁294。

⑭ 在這裏，如果我們比較丁玲的《太陽照在桑乾河上》中一個類似的場面，便可以發現這種暴力語言的兩個特點：仇恨必須集中於具體的人體，而同時伴隨的是語言的匱乏——

人們只有一個感情——報復！他們要泄憤，從祖宗起就被壓迫的苦痛，這幾千年來的深仇大恨，他們把所有的怨苦都集中到這一個人身上了。他們恨不能吃了他。(50章：決戰之三)

⑮ 關於「景觀」及其暴力性，可參見Michel Foucault(福柯)：《Discipline and Punish》(New York: Viking Books, 1979)一書，尤其是「被處刑者的身體」和「絞刑架的景觀」兩章。另外，亦可參見Marston Anderson: *The Limits of Realism: Chinese Fiction in the Revolutionary Period* (Berkeley: UC Berkeley Press, 1990)一書中論及「暴怒的群眾」的第五章(脫離現實主義：人類的突現)，頁180-202。

⑯ 見周仰之「追念周立波在浩劫的日子裏」，《周立波研究資料》，頁190-96。原載《新文學論叢》1980年3期；又見未央〈我們的楷模——悼念周立波同志〉，《周立波研究資料》，頁180-84。原載《湘江文藝》1979年11期。